

Sur le re-trait du sacré : angoisses et mystère chez Antoine Emaz

Franck VILLAIN

Deux mille ans déjà et pas un dieu nouveau !

Nietzsche

Articuler l'écriture d'Antoine Emaz à la dimension du "sacré" peut apparaître, au premier abord, comme une fantaisie ou, au pire, une association forcée, tant cette poésie se place en marge de toute sacralisation. Le peu, les "restes", miettes ou débris, le grisâtre d'un quotidien sans fard, un homme anonyme en prise à sa précarité et l'emprisonnement de son univers, voici ce qui donne corps fondamentalement au poème. Un corps qui aurait la maigreur d' "un chat des rues"⁽¹⁾. Si une volonté s'anime en cette écriture, elle travaille avec acharnement à démystifier, à court-circuiter toute emphase et à couper radicalement les jambes à toute vue trop haute ou à toute rêverie galopante. Les poèmes se regroupent ainsi le plus souvent en série et opèrent sur la langue et les morceaux de réel qu'elle absorbe, un travail de ressassement et de "délavement"⁽²⁾ qui visent à réduire toute situation existentielle à une stricte frontalité brutale, sèche de tout épanchement, un nez à nez rêche avec un monde désenchanté mais cependant vif de toutes ses tensions irrésolues.

Refus donc de donner réponse, d'engager l'écriture sur le terrain d'une promesse, d'un arrière monde fondateur ou d'une euphorie plus ou moins confortable et durable. Rien que du plat, du mat, du "mou" autour desquels un homme nu se met à jour en ses dépossessions, un homme bien souvent seul et qu'aucune croyance, quelle soit d'ordre religieuse, idéologique ou littéraire, ne vient charpenter. "Désacralisez, désacralisez, il en restera toujours trop", déclare ainsi le poète dans *Lichen, lichen*⁽³⁾. Mais que signifie au juste cette désacralisation si vigoureusement soutenue par l'injonction, le mot d'ordre ? S'agit-il d'un goût à la profanation, au sacrilège, d'un penchant pour le morbide, d'un désir d'anéantissement s'écoulant naturellement sur fond de fin de siècle ? Ou, au contraire, s'agit-il de constater objectivement l'usure des rites et des croyances tout en cherchant, en parallèle, à renouer un lien plus modeste avec un fond caché, hermétique, un toujours là du monde certes décharné mais dans lequel la force d'un sacré perdure tout en restant irrévélé⁽⁴⁾. Autrement dit cette désacralisation vient-elle soutenir la mort de *l'homo sacer* que semble proclamer avec triomphe nos sociétés techniciennes et sécularisées, ou au contraire tente-t-elle de chercher dans un monde aux rites devenus insignifiants la permanence d'un sacré à reconfigurer avec les moyens du bord, un bricolage dans l'urgence de notre modernité désenchantée ?

Nous tenterons de répondre à ces questions en interrogeant, dans un premier temps, le travail de désacralisation qu'opère cette poésie afin de mieux cerner les formes qui la soutiennent et déterminent sa visée. De quelle sacralisation s'agit-il ici de se débarrasser et quel rapport ou situation au monde ce rejet génère-t-il ?

Par sa confrontation à l'actualité, à notre société folle d'informations

bien trop souvent sensationnelles, la poésie d'Emaz se veut radicalement ancrée à notre ici⁽⁵⁾; l'emploi de la datation systématique des poèmes en témoigne, ainsi que l'emprunt à une forme d'écriture proche du carnet. Nous voici face à une poésie en prise avec "l'instant ou l'actuel"⁽⁶⁾, embarquée donc dans son temps⁽⁷⁾. Et le constat tombe d'évidence : nous ne sommes plus dans l'ère des grands ensembles harmonieusement organisés par des cultes ancestraux ou de grands projets progressistes, mais dans une époque de doute où, comme le dit René Char que cite Emaz dans *Lichen, Lichen*, "aucun oiseau ne chante dans un buisson de questions" ; à Emaz d'ajouter "on m'accordera sans peine que l'époque est buissonneuse"⁽⁸⁾. Nombre de notes dans *Lichen, lichen* se heurtent ainsi à un constat désenchanté : "le monde n'est plus un espace d'aventure mais un choix de voyages ou de vastes zones de misère et de sang"⁽⁹⁾; "Glycine contre radio : la glycine l'emporte difficilement"⁽¹⁰⁾; "c'est cassé, profond, dedans"⁽¹¹⁾. Monde extérieur, monde de l'intime, sur tous les plans, l'inconnu se rétracte sur les franges d'un sujet de plus en plus précaire et désemparé. On comprend donc aisément que la désacralisation opérée par l'écriture se charge d'abord, par honnêteté, de rendre compte de cette désaffection occidentale. Pas de fuite, ni le "confort d'un faux bonheur. Pas de tranquillité par aveuglement"⁽¹²⁾, chez Antoine Emaz, mais une écriture décidée à se tenir face à tout cela, et à tenter de capter fébrilement des miettes de paille dans l'effritement généralisé des articulations anciennes de l'homme au monde.

Quelles sont ces articulations désormais caduques ?

Par rapport au monde extérieur, il n'y a plus à attendre le surgisse-

ment d'un grand réel capable de soutenir et de relancer le réveil tonique d'un sentiment d'appartenance au monde. Le "grand tout" qui autorisait, autrefois, l'homologation entre le cosmos, la maison, le corps, l'esprit a perdu ici toute autorité. Plus de "courant force"⁽¹³⁾ évident mais plutôt et surtout le règne de l'écart, de la division, de l'isolement, du sans prise. Du monde au sujet, la poésie d'Emaz ne dresse plus qu'une juxtaposition rêche d'indépendance, un sans échelle dans lequel l'homme se replie plus systématiquement dans la sphère privée du domicile alors que le dehors se vide de tout magnétisme facile en se perdant soit dans l'inarticulé, le muet, l'opaque, le vague ou l'incompréhensible :

lino bleu cuisine étroite frigo

platane ou plage

terre heurtée de mer

ou vent

on ne comprend pas pourquoi⁽¹⁴⁾

Cette poésie se cantonne alors le plus souvent à l'espace réduit d'un "chez soi" avec sa cour et son petit jardin qui deviennent de plus en plus lointain, impénétrable. L'univers d'*Os*, publié en 2004, dans le prolongement des recueils précédents, se rétracte ainsi inexorablement sur la pièce d'une cuisine, pièce que l'on quitte le matin et que l'on retrouve le soir la fatigue en plus ; les quelques sorties forcées (rentrée du travail par le métro, visite à l'hôpital) sont des percées d'angoisse où pointent des crises d'étouffement que l'on retrouve également chez soi. *Os* se ponctue ainsi de séries de texte regroupées autour de ma-

laises qui se répètent ou s'alternent, et que les titres qualifient sans emphase et avec une certaine monotonie de "Peur, 1, 2, 3, 4" ... Le monde extérieur et le cadre confiné du foyer ne se structurent plus forcément de manière conviviale et insiste conjointement sur le fait qu'il n'y a plus de lieu durable où se tenir pour recentrer ses énergies. Reflet d'un existentialisme moderne, cette solitude boiteuse affirme la fin de tout "grand récit" et place amèrement l'homme "seul / parmi les impasses vives du jour / et demain qui oblige"⁽¹⁵⁾, et un demain "qui serre mou"⁽¹⁶⁾.

La désacralisation accompagne donc en premier lieu la remise en cause des grandes unités anciennes, elle impose un monde sans cro-yance comprimé autour d'un homme anonyme, un "on" restant chez lui, ou marchant sans but, condamné à attendre et à attendre un "je-ne-sais-quoi" qui passe ou cogne contre les murs d'une intériorité, elle-même, incapable de s'extraire. Le recueil *Os*, en écho aux recueils précédents, s'arrête, à de nombreuses reprises, sur de tels moments, où l'"on passe la main / rien ne retient"⁽¹⁷⁾ et où tout semble de se diluer en un neutre grisâtre :

Neutre

Mais non pas vu comme paix ou fin de course plutôt une sorte de gris sans faille une façon d'attendre dans la détrempe du ciel d'averse jusqu'à un mode pour continuer pour l'un ou l'autre encore au bout de la page comme devant seuil usé

force

peut-être cela être
entre autres⁽¹⁸⁾

Pas de sens à déchiffrer dans l'articulation au vivre et qui renverrait à du divin qui se maintiendrait au coin des choses, par bribes et moments, ni de grandes causes à défendre et par lesquelles s'uniraient les hommes ; le "être entre autres" ne s'articule que sur le sentiment vague d'un "peut-être" et d'une attente d'humanité qui se cherche plus sur fond de seuil usé et sur "un mode" incertain porté par une ligne de fuite. On continue d'attendre et d'espérer quelque chose d'assimilable "dans la détrempe du ciel d'averse", à la limite comme par habitude, par instinct de survie, de rêverie creuse. Dans ce contexte où l'univers est ramené à une donnée sans perspective, le langage lui-même, se rétracte de plus en plus sur un concret rudimentaire contre lequel la langue et le sujet s'écrasent ou s'enlisent.

Les descriptions, ainsi, chez Emaz, convoque le plus souvent, en ouverture ou clôture de texte, une scène ordinaire où les mots n'appuient qu'une stricte référence close, voire terne :

entre les murs et les ardoises des toits
quelqu'un marche
dans un jardin
l'hiver⁽¹⁹⁾

longtemps

face aux carreaux de faïence blancs
et deux torchons qui pendent⁽²⁰⁾

Instant d'un non-événement qui vient tapisser une vie sans but et sans mystère. Ce langage du concret hôte ainsi à la parole tout arriéré hermétique et rejette toute croyance à la vie cachée des mots, ce révélé poétique que la génération de l'entre-deux-guerres a sans doute un peu trop exploité. Le langage n'est donc pas en charge d'un dépôt de signification ; il n'y a pas d'arrière-boutique verbale dans laquelle se stockeraient nos lignes inconscientes et dans laquelle pourrait se délier et se lire l'identité toute entière. Le langage n'a pas de réel pouvoir, il n'intronise pas ou plus à l'épaisseur de soi, à la "fureur" et au "mystère" des couches profondes. Il est ainsi bien souvent ramené à l'impossibilité de percer, de dater, de situer, de délier en profondeur la matière sensible qui le traverse ou l'opprime ; d'où la présence fréquente, dans les poèmes d'Emaz, d'un "quoi", d'un "ça", d'un "ce qui" qui reste sans forme identifiable et qui tombe très vite dans le silence ou "une parole sans berges"⁽²¹⁾. De même, de la grande tradition du Chant et de la musicalité, ne subsistent que des tonalités sans orchestrations, des soubresauts de notes qui passent le plus souvent inaperçus et qui s'imposent plus comme des ricochets de hasard au sein d'une langue et d'une métrique qui ne soutiennent ni ne hiérarchisent :

lino bleu cuisine étroite frigo
platane ou **plage**
terre heurtée de **mer**
ou **vent**

on ne comprend pas pourquoi⁽²²⁾

Un frêle effet sonore ici se dilue dans un prosaïsme dominant qui finalement impose le langage parlé, “on ne comprend pas pourquoi”. De même, la versification se réduit à un flux verbal résolument plat⁽²³⁾, la charpente syntaxique et métrique étant mise savamment à l’écart : pas d’article, stricte énumération nominale, coupe brutale des vers, disposition plus proche d’un simple passage à la ligne ; ainsi les mots passent d’eux-mêmes en une diction qui ne fixe et n’articule rien. Cet effet minimum de langage dans lequel résonnent des miettes ou des débris de versification participe au travail de rongement du vers, à la volonté de désanctifier le verbe poétique “parce que l’illusion n’est plus possible ; le poème n’est pas un soufflé”⁽²⁴⁾.

Cette désacralisation du langage affecte donc en toute logique la figure même du poète. Cette dernière est ainsi reconduite à une posture sans fard qui conteste radicalement toute mythologie de l’écriture. Il n’y a pas à attendre grand-chose du poète, “un poète agit peu sur la réalité : on l’aurait remarqué”⁽²⁵⁾ ; nulle vision oraculaire ne le soulève, “au fond le poète n’anticipe pas ; il va. C’est pauvre dans ces eaux-là ; sans panneaux de signalisations”⁽²⁶⁾ ; en lui, rien que des élans perceptifs à rattacher à une banalité physiologique, à un “simple / jeu d’air et d’eau sur les neurones”⁽²⁷⁾, à une “séquence dans l’œil”⁽²⁸⁾ ou à une petite joie sans illusion : “le jardin pris / dans le début de l’hiver // ça ne tient à rien / cet accord entre l’air / et le matin”⁽²⁹⁾.

Cette désacralisation du poète et du langage ne sont pas cependant le reflet de la désunion généralisée de l’existence précédemment sou-

lignée mais renvoie à une autre dynamique. En effet, elle témoigne, avec force, du désir et du souci constant de cette écriture de se rapprocher du plus commun des hommes au moyen du plus modeste du langage afin de renouer, dans cette période de désunion, avec le plus grand nombre, de concilier le difficile entrecroisement du singulier et du collectif :

Même au plus loin d'une expérience de corps, de langue ou de mémoire, "je" est un autre parce qu'il rejoint. Il est autre par communauté, non par singularité. Le poème peut tout autant creuser le banal que tenter une exploration du dedans, c'est égal, mais il lui faut rejoindre. Le point le plus seul doit être encore un point de rencontre possible.⁽³⁰⁾

La désacralisation du poète et du langage trouvent donc une autre valeur, plus que le reflet du désenchantement moderne, elle participe pleinement au souci de relancer l'espace d'un "vivre ensemble" et de résister face et dans l'usure du monde. Le poète, chez Antoine Emaz, se veut en effet homme de l'ordinaire, afin de témoigner d' "une façon simple de garder la mesure en rappelant l'ordre, celui de la poussière pour le corps"⁽³¹⁾. On touche avec "cette poussière pour le corps" à un autre élément majeur de la désacralisation, car elle a pour conséquence de fixer la poésie d'Antoine Emaz sur la valeur strictement profane du temps : à savoir celle de l'écoulement.

Mircea Eliade, dans ses nombreux travaux, notamment *Le sacré et le profane*⁽³²⁾, a montré que parmi une de ses nombreuses fonctions, le sacré, dans les sociétés primitives, permettait de revivifier l'usure incontournable du temps profane. Par cette valeur, le sacré exerçait une cou-

pure temporelle et donnait appui à l'homme soucieux d'exorciser l'angoisse de sa finitude. Ce "retour" à un originaire de compensation réactualisait quelque chose de premier, d'immobile, de sanctifié, le fond d'un toujours là qui contrebalançait, par ses rites, la faille de toute existence condamnée à s'écouler et à se corrompre. La désacralisation dans laquelle plonge la poésie d'Emaz rend définitivement caduque cette rêverie du "retour". Il y a bien un "fond", nous y reviendrons, mais il est entièrement occupé par une force de rongement, un détruire perpétuel, quelque chose d'exclusivement "sale", un "mou qui colle"⁽³³⁾ dans lequel on s'envase petit à petit, victime inconditionnelle du temps qui tue.

Le recueil *Boue* est sans doute celui qui se confronte le plus directement à la douleur de cet impossible "retour", à la dérégulation humaine moderne qui en découle et à ses possibles ripostes, modestes ou dérisoires. Recueil du deuil, de la confrontation au divers aspects de la finitude, de l'hypothèse ruinée d'un au-delà, de la perte irréparable, ce livre est le plus en prise avec le besoin naturel d'un sacré qui organiserait la mort ; il souligne ainsi la perte définitive des rites de "passage", l'abîme creusé par la sécularisation du monde et la difficulté d'inventer avec les moyens du bord une cérémonie des adieux tenable. Face à la mort d'un proche qui s'annonce, le poète se voit en effet habiter par le souhait, désiré – inconscient ou instinctif –, d'un "retour" qui allégerait la peine.

Les poèmes de *Boue* font ainsi retour à la maison familiale et au paysage premier de l'enfance, un espace de dune face à la mer ou "reste et résiste un paysage de sable d'avant ce temps d'une vie"⁽³⁴⁾. La volonté et l'attente de sentir, de se tempérer, de s'affilier même temporairement à la présence d'un immémorial hante tout le recueil, mais ce dernier se révèle-

le caduque, puisque le monde n'est plus à la transcendance et que la destruction est fondamentalement au cœur de la matière et du corps. La série numéroté V est particulièrement significative sur ce sujet :

Une falaise, un sentier de douanier, comme de l'enfance. Les lieux fondent, se mêlent, longtemps. Et puis d'un bloc, un jour, la terre a reculé de plusieurs mètres ; le chemin a croulé, amas, il est en train de finir plage lisse à marée basse.

Tombe, non pas tombeau ou stèle.⁽³⁵⁾

Si un temps s'impose dans l'attente d'un immémorial, ce dernier ne s'incrit que dans du temps qui tue et où l'on ne peut que tomber, s'engluier en lui. Le fond, c'est la chute, c'est la "boue". Le paysage cathartique reste ainsi sans pouvoir ni promesse, hôte exclusif du "sablier monstre avec de l'herbe griffée dessus un peu"⁽³⁶⁾. On comprend ainsi mieux pourquoi cette poésie est si marquée par l'angoisse de la mort, par l'ineluctable perte de l'énergie vitale, par une représentation exclusive du corps qui se tasse progressivement sur lui-même, de la peur de n'être que du passage dans du vide qui attaque de partout ... car tous ces éléments témoignent d'une existence fondamentalement dominée par l'usure. Le temps sur lequel le poème est en prise et se veut en prise, est résolument profane et renvoie à un strict écoulement. Du présent décousu, décharpenté, et bien souvent hanté de fantômes, tombe dans du présent qui l'avale et l'entasse. Voilà la conséquence majeure de la désacralisation, elle hôte à la temporalité tout horizon. L'image d'une pluie qui tombe et qui se perd sert très souvent d'emblème à cet écoulement

profane et s'accompagne dans la plupart des cas d'une trouble existentielle. Os, par exemple, immobilise les séries intitulées "Peur 2" et "3" sur l'attaque de cette vacuité sur fond d'ordinaire :

pluie lourde

ciel blanc

moins d'air

les marguerites ploient

on se sent à l'étroit

et dedans et dehors

avec pour seul bruit

le gargouillis continu de l'eau

dans la gouttière⁽³⁷⁾

Tapie dans la plus commune des situations et le plus banal des paysages, la fatalité d'une chute s'empare du sentiment du vivre. Quelqu'un, tout le monde, "on", chez lui, et le jardin, le dehors entrevu, ce décor du tout à chacun et la "pluie lourde", l'averse à n'en plus finir, l'eau qui passe en fanfare et s'engouffre "dans la gouttière" avec ce "gargouillis" pour unique chant du monde ; ce continu hypnotise la conscience, entraîne, nivelle, réduit tout au poids de sa chute, "les marguerites ploient", "et (du) dedans et (du) dehors" plus que ce conduit de gouttière. Tout ce familier, qui pourrait être rassurant, et brutalement toute cette angoisse qui dévale, s'infiltre partout. La série "Peur 2" se suspend sur cette dernière, tente de la dénouer ou de mieux la lire. Vien-

nent alors se mêler “de vieux souvenirs (qui) passent / et repassent en boucle”⁽³⁸⁾, un “vide” où l’on “coule / dans le mou du jour”⁽³⁹⁾; néanmoins l’angoisse de cette proximité au temps profane n’est pas l’enjeu d’une célébration du nihilisme. Car il ne s’agit pas de tomber dans le cercle de la peur, de théâtraliser l’écriture sur cette stricte dynamique. Le travail de suspension des séries, la composition du poème en séquence successive, visent, au contraire, à dégager de cette angoisse de l’ordinaire quelque chose de plus profond, de plus essentiel, quelque chose qui aurait à voir avec un fondamental et participerait ainsi au mystère du sacré même, à ce “c’est là” qu’on ne peut dire ni situer dans la fermeté de la raison. Ainsi, en fin de série, “Peur 2” parvient, à force de ressassement à accrocher temporairement la parole sur une autre couche de temps :

peut-être du passé
ou maintenant ou après
le temps remue sans axe
on est dans son remous⁽⁴⁰⁾

Dans l’écoulement du temps profane, quelque chose d’autre, un “peut-être”, un “ou bien”, un temps compact, comme lié en sa masse et tournant sur lui-même, ni exclusivement passé, ni présent ou futur, quelque chose comme un point d’énergie “sans axe”, hors chronologie, hors de la raison qui structure, un seuil caché et extrême à en devenir abstrait ou angoissant, un sentir là du monde condensé en un point qui vibre “dans son remous”. On touche ici à la dimension la plus forte, la plus poétique, de l’écriture d’Emaz car elle renvoie à l’expérience du mys-

tère, de l'épaisseur du vivre, du silence opaque et éloquent du monde, à cette densité de présence qui vient faire coupure au strict écoulement profane qui nous domine ; coupure certes provisoire tant son appréhension est fugace, tant est précaire le sentir désesparé qui la saisit, et tant est délicat sa reconduite verbale. Une coupure, qui selon Emaz, vient dresser un "plus" sur l'ordinaire :

Cette rose qui baisse la tête après la pluie est une énigme. Elle ne me dit rien, mais elle est plus qu'une rose qui baisse la tête. De même cette table sur laquelle je travaille, avec sa toile cirée jaune, est plus que cette table, à certains moments. L'énigme, c'est ce "plus". Je ne peux pas écrire cela ; c'est peut-être comme intensément voir le normal, par opposition à la vue courante, habituelle. Et ce n'est pas une expérience intellectuelle, c'est entièrement sensible.⁽⁴¹⁾

Dans l'écoulement banal et l'aplatissement désenchanté des choses, dans ce refus de la grandiloquence qui fait du sacré, dans cet ordre de l'ordinaire, cette écriture, néanmoins, est en prise en profondeur à l'entre-deux d'un "plus" porté par une coupure temporelle et que le texte travaille à circonscrire par son travail de ressassement. Cette coupure qui fait mystère, et sur laquelle les textes d'Emaz travaillent à circonscrire au mieux, renvoie paradoxalement à l'étymologie même du mot sacré⁽⁴²⁾.

Cette poésie, ainsi, malgré son déni du sacré, nous donne à lire une façon toute contemporaine de l'aborder. Certes, il n'y a plus à croire aux rites, ces derniers se sont vidés de toutes substances, mais en revanche, la vie, dans son fondement, reste toujours en prise à son fond ar-

chaïque, à ce secret qui nous relie ou nous oppose au monde. Ce dernier, chez Emaz, ne se manifeste plus dans les temples mais continue de nous frapper dans la force énigmatique du vivre qui traverse le quotidien le plus creux. Arrêter l'écriture sur cette force au travers du corps et dans la modestie des petites choses et des petits gestes, revient alors à s'affilier à un sacré désacralisé. C'est ce paradoxe que je vais désormais développer en convoquant des textes précis en prise avec cette expérience qui relève du secret.

Trois expériences vont nous retenir : la première touche au fond obscur qui sous-tend la vie, qu'on pourrait rattacher à un souffle où mort et vie se mêlent, et dont la prise de conscience s'accompagne d'un tremblement, d'une expérience de l'effroi, du brusque sentiment d'appartenance aux vivants et aux morts. Le recueil, *Boue*, est plus particulièrement sensible à cette proximité de l'effroi. Recueil du récit d'une agonie, il interroge l'espace probable d'un hors-temps qui donnerait assise à un recueillement sans foi, à un "pays sans au-delà"⁽⁴³⁾ traversé par une lenteur où du temps s'égoutterait dans une atemporalité susceptible de soutenir un être-là plus stable. Si cette lenteur se dégage parfois, ou tombe brutalement dans les textes, elle s'accompagne alors toujours du travail de rongement, d'un détruire cynique mais inhérent aux forces du vivre : "au bout du corps / un temps mort"⁽⁴⁴⁾, à la fois suspension et destruction.

Tombe dans la pluie, le vert et le sel. Pays loin en mémoire émergeant de nouveau, devenu pays d'une dalle, d'un corps nul maintenant commençant son parcours vers le vent dans les dunes, ou d'anciennes paroles soufflées.

En face de quoi au juste ? De ce qui est mort avec, ou bien vif encore ? En face d'on ne sait quoi ; ça délabre sans ruiner. Un pan, un bout de falaise a lâché ; le reste tient.

Violence de mémoire, puis un rire sourd secoue, dessous. Rire monté de terre. Et le corps se rétracte autour.⁽⁴⁵⁾

La vue d'une tombe cambre ce texte sur une méditation sur la mort. Et ni arrière-monde réconfortant ou au-delà pacifié à rejoindre. Juste la pluie, le vert, le sel, le vent dans les dunes et le souvenir des mots entendus. On reste prisonnier de l'ici, de la terre, seul dans ses questions : "en face de quoi au juste ?". D'un "ça" qui "délabre sans ruiner. Un homme disparaît, un bout de falaise lâche, et "le reste tient" dans ce malgré tout du vivre. Et le texte s'écarte de tout épanchement lyrique, de toute plainte personnelle. Le paragraphe qui clôture le texte en témoigne avec force : il fixe une fureur, "violence de mémoire", un effroi anonyme, "le corps se rétracte", effroi qui replace l'homme dans l'abrupt de l'énigme du vivre, "un rire sourd secoue, dessous, rire monté de terre". On ne touche pas ici au désespacement de l'homme face à sa mort mais plus au mystère du monde dans lequel il se place, de cette mort dans la vie, de cette vie vibrante et résistante sous l'orchestration continue du détruire. Et du paysage identifiable d'ouverture, le texte ne retient plus en final qu'un "autour" universel, insituable, et dans lequel l'homme de tous les temps se replace au cœur d'une peur fondamentale, archaïque, première, et qui pourrait être rattachée à une terreur sacrée. Cette dernière ne relève d'aucun rite, d'aucune croyance particulière, mais s'inscrit dans l'intuition du corps, dans cette sorte d'ins-

tinct suspendu à une nuit immobile et partageable à tous les hommes, alors qu'en mémoire, elle rejoint par un on-ne-sait-quoi ce qu'Emaz appelle "la mémoire d'une mémoire"⁽⁴⁶⁾ ou "tout s'appelle ou se rappelle"⁽⁴⁷⁾; ce tout informel arrime le sujet qui l'éprouve au défilé des spectres, au lent mouvement des ombres aussi nombreuses qu'impersonnelles et qui permet alors au sujet affecté de se sentir relié, provisoirement, à la source d'un collectif anonyme. L'effroi, précédemment souligné, et que le texte dégage de toute théâtralité, est donc porteuse de lien; elle crée du lien sur la désaffection, elle prend donc en charge une fonction du sacré dans ce sens qu'elle permet de mettre ensemble au-delà du temps les vivants et les morts, le visible et l'invisible, l'actuel et le hors-temps. L'un, l'autre et moi, sur fond d'effroi, telle est l'atemporalité universelle sur laquelle cogne ce texte et qui fait lien au plus grand nombre. On retrouvera cette dernière dans de nombreux textes du recueil *Os* que le poète qualifie alors de "temps blanc", de "temps lent"⁽⁴⁸⁾, d'un "goutte à goutte"⁽⁴⁹⁾ qui coule "de l'autre côté de l'œil"⁽⁵⁰⁾ dans "une drôle de lumière terne"⁽⁵¹⁾.

Ce touché atemporel n'est plus alors le fruit exclusif de l'épreuve du deuil mais le tremblé d'une perception profonde enracinée au plus banal de la vie ordinaire, aux gestes et attitudes modestes d'un homme cantonné exclusivement à l'espace d'un "chez soi" cadré par sa cuisine, sa fenêtre et son petit jardin. On retrouve alors les éléments évoqués précédemment : solitude, désenchantement, angoisses, écoulement dans le gris, le fade ... mais par moment, à force de resserrement de l'écriture, à force de rester en prise avec cette négativité qui attaque et cette résistance qui demeure malgré tout, une complicité au silence se dégage et ouvre à des expériences quasi mystiques ; il ne s'agit pas bien sûr de ten-

dre ou de s'élever vers une perfection morale ou de s'approcher d'une divinité redevenue tangible, non, le sentir qui rentre ici en jeu cambre brutalement le sujet sur une ascèse de l'ordinaire, une mise à nu à la fois secrète et sacrilège des forces énigmatiques du vivre. Une sorte d'épreuve de la montagne, d'expérience de la vacuité, mais dans l'espace d'une cuisine ; entre tisanes et torchons qui pendent, le sujet se sent ainsi parfois "pris dehors / dans ce qui n'a pas de nom / serré de près dedans / par ce qui n'a pas de nom". Pas de dieu, dans ce ressenti là, ni de cause clairement assignée, mais un "ça", un "c'est", un "quoi", un "quelque chose" de banalement profond et en prise avec l'être-là du monde.

Dégageons deux expériences de cette mystique de l'ordinaire : la première annexe le sujet à un vrac intérieur en prise avec "la relation compacte appelée monde"⁽⁵²⁾, la seconde met en scène un rite totalement profane qui absorbe la fuite du temps et recadre le sujet sur une "paix de mémoire".

la tête y est pour peu
la saison encore moins
c'est
dans un long blanc de jours
on dit l'hiver pour aller vite
c'est tunnel tout autant
ou vague qui recouvre
peu à peu du temps
meurt
avec les bêtes

les hommes pareil autour

pas loin les arbres

tout

dans le blanc du fond

sale⁽⁵³⁾

Quelle expérience du monde se donne ici ? Ni mouvement réfléchi, ni sentiment saisonnier, mais un simple “c’est” qui peut rester sans définition, comme il peut également se qualifier de “tunnel tout autant / ou vague qui recouvre”. Le poème, par ces juxtapositions, ces rejets, ces relances⁽⁵⁴⁾, ces enjambements qui placent certains vers en une indétermination grammaticale⁽⁵⁵⁾, ces répétitions qui s’alternent ..., entretiennent savamment une dynamique de cassure qui vise à préserver un flou sans pour autant tombée dans l’informe.

Un élan traverse donc ce texte : le tremblé d’un ressenti qui va, à cœur battant, de sa propre force et qui associe finalement “bêtes”, “hommes”, “arbres” en un “tout”, un “vivre ensemble” qui s’établit par addition et constant décentrement⁽⁵⁶⁾. Il ne s’agit pas de brouiller les pistes mais de mettre à nu un délié fondamental et détaché de toute surcharge idéologique ou religieuse. Ce “c’est” est porteur d’un flux dans lequel du temps s’éboule, s’effrite, s’écoule dans un corps qui se sent brutalement intégré à un monde sans hiérarchie : “peu à peu du temps / meurt / avec les bêtes / les hommes pareil autour / pas loin les arbres / tout / dans le blanc du fond / sale”. Vie humaine, animale et végétale, d’un coup dans ce vrac de mémoire en prise au rongement du temps, du temps qui tue mais intègre en même temps toutes les formes de vie indépendantes. Et rien pour organiser tout cela, nous ne som-

mes plus en quête du grand architecte du monde ; il ne s'agit plus de déchiffrer cela pour ensuite sans approcher au plus. Plus d'homme à l'image de dieu, plus ce lien sacré à l'éternel, n'en demeure pas moins qu'entre toutes formes de vie quelque chose demeure, passe et nous relie tous à une mortelle condition. "Bêtes", "hommes", "arbres" nous voici ensemble sur fond de "blanc sale". Plus exclusivement seuls, mais parmi tout ce vivant et cette mort qui nous efface dans cette usure qui nous relie.

Les textes d'Emaz nous offre ainsi, parfois, la possibilité d'un moment de recueillement que le poète qualifie de "paix de mémoire"⁽⁵⁷⁾; cette dernière contribue à resserrer l'intimité sur ce qui la dépasse et lui permet alors de ressentir la permanence d'un universel qui perdure dans ses ruines et de glisser temporairement en elle. Bien sûr, le sentiment qui en découle reste minime et se cadre d'ailleurs avec le minime même des objets ou situations qui le provoquent. En témoigne, par exemple, ces scènes d'humilité et du tout à chacun où "entre tabac et tisane / du temps lent / coule":

tout va
s'écouler se perdre
dans un puisard en tête
où exactement
on ne sait pas

mais qu'importe au vrai
dans la fin bleue du soir
sinon une verveine-menthe

un bol chaud
l'odeur ancienne à neuf
là

entre tabac et tisane
du temps lent
coule⁽⁵⁸⁾

On retrouve tous les éléments évoqués précédemment : du prosaïsme ordinaire de la langue à cette hantise de l'écoulement où temps d'une vie et temps d'un jour s'enfuient. Mais ici l'angoisse se résorbe en un acquiescement à la finitude au travers de petits gestes et de petites choses qui viennent créer leur calme : "une verveine menthe / un bol chaud", "tabac et tisane" et brutalement le corps tout en éveil : "l'odeur ancienne à neuf / là". Un retour sur de l'ancien, et un retour revivifiant, "odeur ancienne à neuf"; et plus qu'un simple ici profane mais un "là" qui fait coupure à la dispersion sur lequel le poème s'énonçait, une coupure qui introduit un "entre" : "entre tabac et tisane / du temps lent / coule".

Coupure, retour revivifiant : deux éléments propre au sacré archaïque. Mais ils s'organisent désormais dans un bricolage de fin de journée, le tout sans tapage, comme une survie d'anciennes liturgies oubliées, une prière sur "fin bleue du soir", mais maintenant sans message, sans langage, juste soutenue par un rituel de bazar dégagé de tout culte et ne tenant qu'à des gestes d'habitude où se surimprime de l'ancestral. N'en ressort nul cosmogonie renouvelée, nul dieu nouveau, juste un homme commun en prise brutalement à l'énigme d'un temps qui

pause dans un temps qui coule.

- (1) *Lichen, lichen*, Editions Rehauts, 2003, p.41.
- (2) Idem, p.83.
- (3) Idem, p.41.
- (4) L'écriture tenterait ainsi d'évoluer à rebours des formes établies du sacré afin d'en ressaisir une essence, une permanence intacte et encore non assignable à tel ou tel rite ou croyance.
- (5) Cette confrontation à l'actualité s'affirme de manière plus ostensible à partir du recueil
- (6) *Lichen, lichen*, ibid., p.65.
- (7) Il ne s'agit pas pour autant de se limiter à une écriture de circonstance :
"tout est question de pression ou surpression en mémoire, à partir de l'instant ou de l'actuel. En ce sens, il n'y a jamais inconscience : tout passe (...) Tout est long : je n'écris que par contrecoups de paix ou d'horreur, de peur ou de calme. Analyser le processus est trop complexe : (idem, p.65 -66)
- (8) Idem, p.13.
- (9) Idem, p.14.
- (10) Idem, p.41.
- (11) Idem, p.15.
- (12) Idem, p.87.
- (13) André du Bouchet, "Sol de la montagne" in *Dans la chaleur vacante*, Poésie/Gallimard, 1991, p.33.
- (14) p.38.
- (15) "Peur, 4", Idem, p.83.
- (16) Boue
- (17) p.18.
- (18) "Calme, 1", Idem, p.19.
- (19) *Boue*, Deyrolle, 1997, p.17. On pourrait multiplier les exemples.
- (20) "Os, 4", *Os*, ibid., p.28.
- (21) *Boue*, ibid., p.27.
- (22) *Os*, ibid., p.38.
- (23) Rien que des vers libres mais dans lesquels résonne un faible rythme
(2 - 3 - 3 - 2 / 3 - 3 / 2 - 2 - 2 / 2).

- (24) *Lichen, lichen*, *ibid.*, p.14.
- (25) *Idem*, p.11.
- (26) *Idem*, p.17.
- (27) “Ombre, 7 ”, in *Os*, *ibid.*, p.129.
- (28) *Boue*, *ibid.*, p.31.
- (29) *Os*, *ibid.*, p.93.
- (30) *Lichen, lichen*, *ibid.*, p.68.
- (31) *Lichen, lichen*, *ibid.*, p.10.
- (32) Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, folio/essai, 1991.
- (33) *Boue*, *ibid.*, p.8.
- (34) *Idem*, p.31.
- (35) *Idem*, p.29.
- (36) *Idem*, p.33.
- (37) “Peur,2””, *Os*, *ibid.*, p.69.
- (38) *Idem*, p.70.
- (39) *Idem*, p.71.
- (40) *Idem*, p.72.
- (41) *Lichen, lichen*, *ibid.*, p.75-76.
- (42) Le sacré désigne ce qui est à la fois séparé et circonscrit (en latin *sancire* : délimiter, entourer, sacraliser et sanctifier), tandis que le profane indique ce qui se trouve devant l'enceinte réservée (*pro-fanum*).
- (43) *Boue*, *ibid.*, p.8.
- (44) *Idem*, p.57.
- (45) *Idem*, p.30.
- (46) *Boue*, *ibid.*, p.16.
- (47) *Lichen, lichen*, *ibid.*, p.51.
- (48) “Calme, 4 ”, *Os*, *ibid.*, p.66.
- (49)
- (50) “Os, 1 ”, *Os*, *ibid.*, p.10
- (51) “Ombre, 1 ”, *Os*, *ibid.*, p.30.
- (52) André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, 1983, p.54.
- (53) “Os, 2 ”, *Os*, *ibid.*, p.22.
- (54) Conjonction et préposition placées en tête de vers, “ou vague qui recouvre”, “avec les bêtes” ...
- (55) “ou vague qui recouvre / peu à peu du temps / meurt / avec les bêtes” ;

la séquence “peu à peu du temps” est à la fois complément d'objet direct de “vague qui recouvre” et sujet grammatical de “meurt / avec les bêtes”.

- (56) Ce “tout” se configure en un lieu qui, soit se réécrit différemment, “dans un long blanc de jours”, “dans le blanc du fond / sale”, soit se décrit dans l'imprécision de notations prises à la volée, “les hommes pareil autour”, “pas loin les arbres” ...

(57) “Calme, 2”, *Os*, ibid., p.42.

(58) “Calme, 3”, *Os*, ibid., p.52.